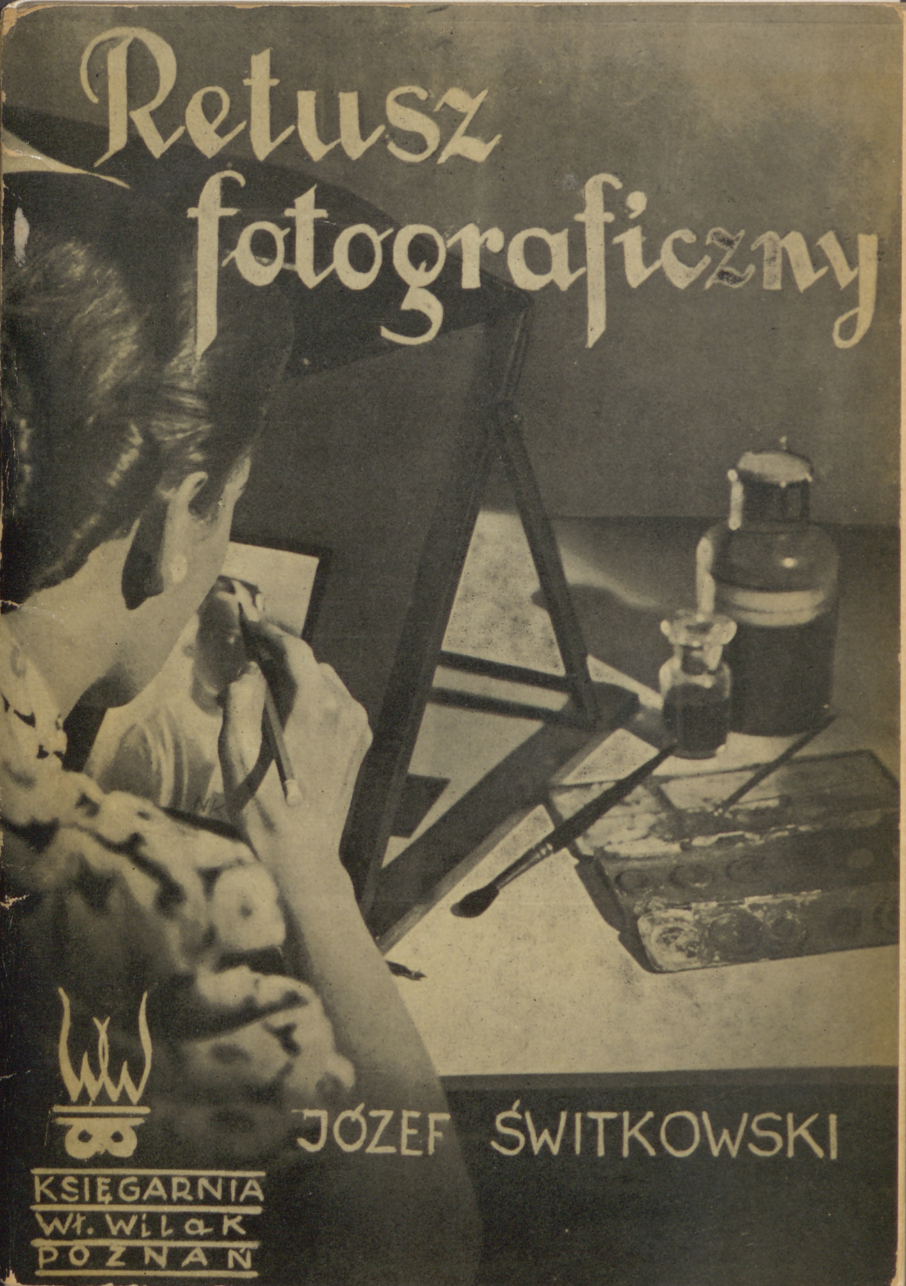
Retusz fotograficzny



JÓZEF ŚWITKOWSKI

KSIĘGARNIA
Wł. Wilak
POZNAŃ

JÓZEF ŚWITKOWSKI

RETUSZ

PORADNIK FOTOGRAFICZNY

ILUSTRACJE AUTORA

POZNAŃ

Księgarnia Wł. Wilak w Poznaniu

Wyd. i m. wydania: Wł. Wilak w Poznaniu. — Zakład i m. odbicia: Drukarnia Dziennika Poznańskiego S. A., Poznań, ul. Pocztowa 9.

PRZEDMOWA.

Forma dialogu, którą wprowadziłem w mym podręczniku p. t. „Powiększanie", w podręczniku, traktującym o zagadnieniach tak suchych jak retusz, powinna przyczynić się do ożywienia treści i uczynienia jej łatwiej przystępną.

Retusz można pojmować rozmaicie: już jako — znane z dawnych czasów — upiększanie twarzy i odmładzanie jej na zdjęciach fotografów zawodowych, już to jako naginanie obrazu pozytywowego do zamierzeń artystycznych, postanawianych podczas zdjęcia. Dla fotografa amatora wagę mieć może tylko ten drugi sposób pojmowania retuszu, i w tym właśnie kierunku poszedłem, opracowując tekst broszurki i dobierając do niej materiał ilustracyjny.

Zdawałem sobie przy tym sprawę z doniosłości rozwijania smaku estetycznego u amatorów i w tym celu umieściłem w dialogu między dyskusjami o retuszu także wymianę zdań na temat najgłówniejszych zagadnień artystycznych.

Lwów, w kwietniu 1939.

Autor.

Retusz

— Powiedziała panna Ama, że na tym zdjęciu wygląda jak własna babka.

— Zapewne dlatego, że zdjęcie robiłeś w bezpośrednim oświetleniu słonecznym.

— Sama tego chciała; sama wybrała pozę, sama ustawiła się twarzą do słońca, twierdząc, że takie oświetlenie jest najlepsze.

— Ma zatem teraz to „najlepsze" oświetlenie. Bez wątpienia można i wprost w słońcu uzyskiwać dobre zdjęcia portretowe, ale trzeba wiedzieć, jak to robić.

— Mianowicie?

— Wybrać takie otoczenie, aby od razu było dla widza jasnym, że zdjęcie zrobiono w słońcu.

— A tego tu nie widać?

— Nie widać. Po czym poznasz, że zdjęcie nie odbywało się np. w pokoju, przy żarówce, tylko pod gołym niebem w słońcu?

— To prawda, że nie ma z czego o tym wnioskować. Tło szare nic nie mówi.

— A widzisz. Gdyby jednak na tym szarym niebie były białe obłoki, a obok osoby portretowanej jakaś roślinność, widz wiedziałby od razu, że cienie i zmarszczki na twarzy tej osoby ma przypisać światłu słonecznemu, a nie jej wiekowi.

— To wszystko prawda; ale co zrobić z tym zdjęciem, z którego mam już negatyw?

— Hm, troszkę podretuszować...

— Ba! mówisz do mnie tak, jakbyś powiedział do pilota aeroplanu: „dodaj trochę gazu“.

— A ty sądzisz, że retusz jest taką trudną sztuką? Wszak umiesz trzymać w palcach pędzel czy ołówek?

— Potrafiłbym może także trzymać w rękach ster aeroplanu, ale to nie oznacza, żebym umiał pilotować.

— W takim razie panna Ama będzie z ciebie niezadowolona.

— A cóż ja na to poradzę? Negatywu już zmienić nie mogę.

— Dalszych odbitek z niego już nie będziesz robił, nieprawdaż?

— Poco? żeby mi wymyślała?

— No, to poświęć go właśnie na próby w retuszowaniu.

— Pal diabli... mogę go poświęcić.

— A więc do dzieła. Masz nowokokcynę?

— Co to jest?

— Farba czerwona, łatwo rozpuszczalna we wodzie, a trwała na świetle.

— Chcesz nią powlec negatyw? Przecież to się na nic nie zda.

— Pewnie, że nie zdałoby się na nic powlekanie całego negatywu. Możnaby raczej powlec rzadkim barwikiem samą twarz na negatywie, aby jaśniej wychodziła na odbitkach; ale nie o tym myślałem.

— A więc o czym?

— O retuszu szczegółów: o powlekaniu tylko cieni i zmarszczek na twarzy.

— Ależ ja tego nie umiem.

— Właśnie na to poświęcasz ten negatyw, aby się nauczyć. Nowokokcyna przyda ci się ponadto do innych celów.

— Na przykład?



Retusz nieumiejętny za silnym roztworem nowokokcyny.

Retusz umiejętny słabym roztworem nowokokcyny.

— Do „odplamiania“, do zakrywania dziurek w emulsji negatywu, porysowań i otarć.

— To próbowałem robić tuszem, lub farbą czerwoną kryjącą.

— Dziurki zupełnie przezroczyste mogłeś w ten sposób zakrywać, ale nie wpółprzejrzyste.

— Właśnie; z tymi kłopot jest największy. A czym retuszują fotografowie zawodowi?

— Farbami, a raczej dobrymi ołówkami. Ale widziałeś sam nieraz opłakane skutki takiego retuszu:

często osoba jest po nim bardzo „piękna“ na portrecie, ale wcale do siebie nie podobna.

— To prawda. Wszystkie zmarszczki i rysy charakterystyczne głowy są zatarte tak doszczętnie, że twarz wygląda jak u lalki porcelanowej.

— Jest to oczywiście tylko wynik braku zastanowienia u retuszera, albo wynik żądań „publiczności“.

— Zwłaszcza jej „pięknej połowy“.

— Przykładem jest właśnie panna Ama.

— Otóż właśnie bardzo pragnąłbym zrobić ją piękną, ale bez zatracenia podobieństwa.

— Zwłaszcza, że jest ładna naprawdę. Zatem nie masz nowokokcyny?

— Nie; a ty masz?

— Mam; nawet mam także ołówki różnych stopni twardości i pult do retuszu.

— I nic mi o tym nie mówiłeś?

— Nie było dotychczas sposobności. Pult zresztą nie jest konieczny; zastąpi go małe lusterko, lub nawet ćwiartka papieru białego.

— No, pokaż tę nowokokcynę.

— Zaraz, tylko przyniosę nieco wody w szklance do rozpuszczania farby i płókania pędzelka.

— A więc to farba płynna?

— Mam ją już rozpuszczoną, więc tylko rozcieńczenia wymaga. Robię to na czystej szybce szklanej.

— Ale można ją także mieć w proszku i wprost pędzlem nabierać, jak farby guziczkowe?

— Oczywiście. Regułą jednak jest: nakładać na negatyw farbę bardzo rozcieńczoną, a dopiero w razie potrzeby wzmacniać przez ponawiane nakładanie tego samego rzadkiego roztworu nowokokcyny.

— Jaki cel tego?

— Aby nie przesadzić w gęstości farby, a co najważniejsza, nie wyjeżdżać poza kontury tego miejsca, które zamierzasz pokryć farbą. Gdybyś nałożył farbę gęstą od razu, to na odbitce wystąpiłyby łatwo jasne obwódki wokoło miejsca farbą pokrytego. Wszak zwykle „cień“, który zamierzasz rozjaśnić, nie jest ostro odgraniczony, lecz najciemniejszy (najprzejrzystszy na negatywie) jest w środku, a ku brzegom coraz jaśniejszy. Nie wiem, czy wyraziłem się dość zrozumiale.

— Owszem; taki „cień“ na negatywie przedstawia się jak zagłębienie w emulsji, największe ku środkowi, a płytsze ku brzegom. Czy jednak nie byłoby lepiej zamiast nowokokcyny używać farby neutralnie szarej, podobnej do koloru strątu srebrowego na negatywie?

— Może byłoby lepiej, gdyż retusz pozostałby niewidocznym, nawet dla oka. Ponadto łatwiej byłoby ocenić efekt, podczas gdy o farbie czerwonej nie można ocenić z góry, jak silnie ona będzie powstrzymywała światło podczas sporządzania odbitek... Prawdopodobnie jednak nie znaleziono jeszcze barwika szaro-czarnego, który miałby te same zalety, co nowokokcyna.

— Jakież to zalety?

— Łatwa rozpuszczalność we wodzie i zupełna niezmienność na świetle. Jest to barwik anilinowy, a te, jak wiesz, nie odznaczają się zazwyczaj światłotrwałością. Ta łatwa rozpuszczalność ma ponadto i tę zaletę, że w razie przesadnego lub nieumiejętnego nałożenia można retusz usunąć bez śladu, przez proste wykąpanie negatywu we wodzie.

— A więc dlatego radzisz mi nowokokcynę. Ale powiedz, ile zapłaciła ci fabryka za taką reklamę swego wyrobu?

— Nic mi nie zapłaciła; nie wie nawet, że nowokokcyny używam.

— Przepraszam cię; żartowałem tylko. Jaka to wielka niedogodność, że nie można okiem ocenić „skuteczności“ retuszu.

— Nie oceniłbyś go i wtedy, gdyby był czarną farbą wykonany. Dopiero odbitki próbne okazują, czy retusz był dostateczny, czy też, co nieraz się zdarza, był przesadzony.

— No, ale może zaczniemy?

— Pewnie; siadaj i bierz pędzelek.

— Co? to ja mam robić? Przecie mi chyba wskażesz, jak się to robi.

— Niech i tak będzie. Ale następny negatyw ty już sam wyretuszujesz.

— Owszem, mam tu portret mego starego znajomego; nawet nie stary, tylko na zdjęciach staro wygląda.

— No, przypatrz się teraz, jakie to proste. Stawiam negatyw na pulcie i...

— Ale ja nie mam pultu retuszerskiego.

— Będziesz zatem robił na moim. Albo jeszcze lepiej: nie będziemy w ogóle używali pultu... Kładę zatem na stole ćwiartkę białego papieru, na niej opieram ukośnie czystą szybkę szklaną, przytrzymuję ją jedną ręką wraz z leżącym na niej negatywem, a drugą rękę mam wolną do trzymania w niej pędzelka. Światło okna pada na biały papier i odbite od niego oświetla dostatecznie negatyw.

— Tak; to bardzo proste urządzenie; ale jednak pult wydaje mi się dogodniejszym. Ma lusterko, które silniej, niż papier, oświetla negatyw.

— Zwykle to światło odbite z lusterka bywa za silne; dlatego pod negatyw podkładają szybkę matową, lub samo lustro zastępują białym papierem.

— Ale negatyw chwieje się w ręce, zwłaszcza, gdy nim jest błona, leżąca na czystej szybce szklanej.

— Tak źle nie jest; widzisz, że trzymam ją nieruchomo. Możesz zresztą róg jej oprzeć o jakąś książkę lub pudełko. No, przypatrz się, jak ten retusz się odbywa. Kroplę roztworu nowokokcyny nabieram w pędzelek i umieszczam na czystej szybce... Tak, teraz dodaję kilka kropel wody, aby ją rozcieńczyć.

— Dlaczego?

— Bo roztwór zapasowy byłby za silny... O, ten cały cień z lewej strony twarzy musimy rozjaśnić; powlekam go zatem lekką warstewką nowokokcyny. Widzisz: jest zaledwo blado różowy, a gdy wsiąknie w żelatynę, będzie jeszcze bledszy. Mimo to sądzę, że wystarczy.

— Jak on równomiernie wsiąka!

— Popatrz z boku; gdy powierzchnia przestanie lśnić, to oznaka, że już wyschła. Teraz zabieramy się do tych cieni pod oczyma i koło nosa.

— O, te musisz mocno pokryć barwikiem, bo są bardzo przejrzyste.

— Tak robi zwykle każdy początkujący, sądząc, że te cienie powinny całkiem zniknąć. Zrozumiesz jednak, że cieni tych nie można usuwać, gdyż twarz byłaby wtedy lalkowata, lecz należy je tylko nieco złagodzić. Zresztą łatwiej jest dodać jeszcze nieco barwika, gdyby retusz okazał się niewystarczającym, niż wypłókaniem usuwać barwik za silny, czekać aż negatyw wyschnie i zaczynać całą robotę na nowo.



Powiększenie z negatywu nieretuszowanego



Powiększenie z negatywu retuszowanego

— A czy nie możnaby płókaniem tylko „osłabić“ barwik za silny?

— Możnaby, ale znowu nie wiedziałbyś, kiedy płókanie już jest dostateczne, no i musiałbyś czekać na wyschnięcie negatywu.

— A poco mam czekać?

— Żebyś mógł zrobić próbną odbitkę i stwierdzić na niej, czy retusz wypadł tak, jak zamierzałeś... Patrz teraz: cienie są już pokryte barwą lekko różową. Kładę teraz jeszcze jedną warstwę barwika, ale nie dochodzę pędzelkiem, aż do brzegów tych „cieni“, lecz nakładam ją tylko w środku; tak, teraz jeszcze trzeci pokład, znowu trochę węższy.

— Ja nic nie widzę.

— I ja niebardzo widzę, bo barwik jest silnie rozrzedzony; ale efekt mimo to będzie taki, jaki zamierzamy.

— Zdaje mi się, że wolałbym retuszować ołówkiem. Tam przynajmniej widziałbym efekt odrazu.

— Spróbujemy także ołówka. Chociaż to bez porównania trudniejsze.

— Ale przynajmniej widzę okiem, co zrobiłem.

— To ci się tylko tak wydaje; sam się przekonasz, że z początku niemal zawsze przesadzisz.

— A usunąć retuszu ołówkowego nie można?

— Można, ale tylko cały, nie częściowo, a więc musisz potem zaczynać na nowo... No, już barwik wysechł; zrób teraz próbną odbitkę.

— To już mniej dogodne: robić ciągle odbitki, naświetlać, wywoływać i utrwalać.

— Można także robić je na papierze „dziennym“, ale wątpię, czy to idzie prędzej.

— No, daj już ten negatyw. Robię próbkę.

— Malutki skrawek papieru wystarczy.

— Idę z tym do łazienki.

— A ja tymczasem zajmę się innymi negatywami.

— Wolałbym to widzieć; ale zapewne za parę minut niewiele zrobisz.

— Nawet nie będę się spieszył.

* * *

Po kilku minutach odbitka próbna na skrawku papieru była wywołana i na tyle utrwalona, że można ją było wynieść na światło dzienne.

— Ciekawe jednak, jak taki blado różowy retusz zdoła powstrzymywać światło. Odbitka wygląda teraz całkiem inaczej niż dawna.

— Rozumiesz teraz, że nic łatwiejszego jak przesadzić w retuszu, biorąc za wiele barwika.

— Właśnie; gdybym ja sam próbował retuszu tego negatywu, napewno wziąłbym barwik o wiele mocniejszy.

— I musiałbyś potem usuwać go długim płókaniem.

— No, spróbuję teraz zabrać się sam do negatywu tego jegomościa. Ale na początek wezmę pult, aby mi ręka nie drżała.

— Pewnie; weź sobie pult. Do barwika na szybce musisz dodać trochę wody, bo już podsechł.

— Od czego zaczniesz?

— No, od tych fałdów koło nosa... Ale pozwól mi być całkiem samodzielnym. Jeżeli zrobię źle, to wypłókam.

— Dobrze; nawet nie będę patrzył co robisz. Rozmawiać jednak przy tym można, nieprawdaż?

— Pewnie, że można, jeżeli ci to nie będzie odwodziło uwagi od negatywu.

— Sądzę, że nie... Jak to łatwo idzie!... Przy pewnej wprawie możnaby nawet pozakrywać druty telefoniczne na zdjęciach w mieście.

— Oczywiście, jeżeli ma się cieniutki pędzelek i bardzo pewną rękę.

— No, tej pewności nie mam, i zapewne nieprędko ją nabędę.

— Ja jej też nie mam i dlatego radzę sobie inaczej.

— Mianowicie?

— Nie usuwam tych drutów na negatywie, bo on na to za mały, lecz na pozytywie...

— I tego retuszu nie widać?

— Byłoby widać, gdybym to robił na pozytywie ostatecznym.

— A więc na jakim?

— Na pośrednim. Na negatywie retuszuję nowokokcyną tylko to, co da się wykonać bez obawy przesadzenia konturów, a więc tylko większe, niezbyt wyraźnie odgraniczone płaszczyzny.

— No, a odplamienie dziurek w emulsji, zadrapań itp.?

— To robię oczywiście na samym początku farbą kryjącą. Potem przychodzi retusz nowokokcyną, jak właśnie mówiłem, a następnie robię z tego napół wyretuszowanego negatywu powiększenie „pośrednie".

— Do czegoż ono służy?

— Do dokończenia retuszu negatywowego i do wykonania retuszu pozytywowego.

— Co to znaczy? Nie rozumiem.

— Retusz negatywowy przyciemnia te miejsca, które są na negatywie zanadto przezroczyste i dlatego wyszłyby za ciemno na pozytywie; retusz pozytywowy

zaś przyciemnia na pozytywie te miejsca które są za jasne, które zatem były na negatywie za silnie kryte.

— Zaczynam rozumieć, ale muszę to zobaczyć... Tymczasem wyretuszowałem tego jegomościa; będzie wyglądał o dwadzieścia lat młodziej.

— Obyś go tylko zanadto nie odmłodził.

— Zaraz zrobię próbną odbitkę. Oto negatyw.

— Oho! Będzie tak odmłodzony, że sam siebie nie pozna... Czeka cię płókanie.

• • •

Jakoż po wywołaniu i powierzchownym utrwaleniu okazało się, że retusz tego negatywu był rzeczywiście przesadzony. Mężczyzna sześćdziesięcioletni wyglądał już nie na czterdziestoletniego, lecz niemal na młodzieniaszka. Słuszność zatem miała przestroga, aby raczej za słabo, niż za silnie nakładać roztwór nowokokcyny; teraz nie pozostawało nic innego, jak starannym wypłókiwaniem negatywu we wodzie usunąć z niego retusz zupełnie. Próby, aby go usunąć tylko częściowo, nie powiodły się, gdyż barwik na mokrym negatywie przesiąkał wokoło poza granice pierwotne, co mogło nie razić na negatywie większych rozmiarów, ale na formacie błony kinowej było niedopuszczalne.

Nowy retusz, powtórzony na tym negatywie po wysuszeniu, był już wykonany z umiarem i zadowolił obu przyjaciół. Gdy następnie zrobili z niego powiększenie, zadowolony był nawet sam portretowany, o co zwykle bywa niełatwo. Pochwalił też wykonanie w swoisty sposób, dając wyraz przekonaniu, że „nawet fotograf zawodowy nie wyretuszowałby lepiej".

— Ten poczciwiec wyobraża sobie, że tylko zawodowcy umieją retuszować.



Powiększenie
z negatywu bez żadnych poprawek.

— Kiedyś rzeczywiście tylko oni umieli retuszować, gdy nie znano nowokokcyny, a negatywy miały format 12×16 cm. Istnieli nawet specjaliści retuszerzy, dobrze płatni przez wielkie zakłady fotograficzne.

— A czym retuszowali?

— Niemal wyłącznie ołówkami. Czasem także farbą kryjącą, a w niektórych wypadkach ostrym nożykiem, którym zeskrobywali część warstewki emulacji w miejscach za ciemnych na negatywie.

— Chciałbym widzieć takiego, któryby to potrafił na błonie formatu 24×36 mm.

— Nie ma takiego i zapewne nigdy nie było. Zresztą zeskrobywanie, to rzecz bardzo ryzykowna.

— Wiem to z doświadczenia, gdy chciałem na powiększeniu zeskrobywać czarne plamki, powstałe przez to, że nie odplamiłem dziurek w negatywie przed powiększeniem.

— Są jednak tacy, którzy i teraz wspaniale skrobią nożykami na powiększeniach. Ja do nich nie należę i dlatego posługuję się powiększeniem pośrednim.

— Aha, wspomniałeś już o tym. Może mi pokażesz, jak to wygląda?

— Jest to poprostu surowe powiększenie na papierze matowym gładkim, zrobione z negatywu nie retuszowanego, a tylko odplamionego starannie.

— Ale dlaczego w takim wielkim rozmiarze? Czy nie szkoda papieru?

— Koszt papieru nie powinien grać roli, gdy idzie o zrobienie obrazu wartościowego artystycznie. Zważ sam, ile powiększeń wyrzucasz do kosza, jako nieudałe; lepiej zatem zrobić jedno powiększenie „pośrednie“, niż wyrzucić kilka „ostatecznych“.

— To całkiem jasne: ale w jakim celu ten ogromny rozmiar?

— Bo na wielkim obrazie łatwiej jest wykonywać różne rodzaje retuszu, niż na małym.

— A więc są jeszcze różne rodzaje?

— Oczywiście. Negatyw jest tylko odplamiony, ale nie robię na nim żadnego retuszu, nawet nowokokcyną, wyjąwszy płaszczyzny stosunkowo rozległe, które łatwo jest pokryć pędzelkiem nawet na malutkim negatywie.

— No, a jak rozjaśniasz na tym pozytywie pośrednim miejsca, które



stopnie u dołu przyciemnione; pozostała tylko niepotrzebna biała plama z prawej strony.

są za ciemne, bo na negatywie były zbyt przejrzyste?

— Białą farbą kryjącą.

— Ach tak! Rozumiem teraz, że obywasz się zupełnie bez skrobania nożykiem... Ale białą farbą można bardzo dobrze nakryć także druty telegraficzne i inne szpecące szczegóły.

— Właśnie; mówiłem ci o tym już poprzednio. Nie sądź jednak, że zakrywanie drutów telefonicznych jest już bardzo łatwe na powiększeniu.

— No, przecież można bez obawy zrobić białą farbą kreskę nieco szerszą niż drut; na białym niebie nie będzie to widoczne.

— Raczej na białej chmurze, bo przecie niebo nie powinno być papierowo białe.

— A na szarym niebie nakryć drut farbą tak dobraną, żeby nie była ani jaśniejsza ani ciemniejsza od szarego nieba, nie jest bynajmniej łatwym zadaniem.

— Chciałbym jednak spróbować.

— Na swoich negatywach pejzażowych znajdziesz zapewne takie z drutami telefonicznymi.

— O, mam tam druty na niebie, druty na budynkach, telefoniczne i tramwajowe.

— Masz zatem dość pola do ćwiczeń?

— Pewnie; ale powiedz mi jeszcze coś o innych rodzajach retuszu.

— Na powiększeniu próbnym są prócz miejsc za ciemnych także miejsca zbyt jasne, które zatem wymagają nie farby białej, lecz ciemnej.

— A więc pędzelek z czarną farbą?

— Do przyciemnienia miejsc niezbyt rozległych służy mi czasem farba czarna, ale częściej ołówek. Gdy jednak retusz ma pokryć większe przestrzenie, powlekanie ich farbą byłoby nierównomierne, no i wymagałoby długiej pracy. Wtedy używam grafitu w proszku, a rozcieram go na powiększeniu palcem poprostu.

— Retusz palcem! To wspaniałe!

— A zarazem o tyle praktyczne, że taki retusz, gdy jest za silny, można łatwo „osłabić“ lub całkiem usunąć, przez wycieranie gumą.

— Ale czekaj-no; przecież i osłabiacz Farmera służy jako „retusz chemiczny“.

— Tak; są nawet specjaliści, którzy doszli w tym do wysokiego stopnia biegłości. Ja jednak próbuję Farmera tylko we wypadkach bardzo wyjątkowych.

— Osłabiacz Farmera składa się z 1 gr. żelazi-cjanku potasowego czerwonego i z 10 gr. tiosiarczanu sodowego na 100 ccm wody; nieprawdaż?

— Tak; ale do pozytywów ten roztwór byłby za silny. Zamiast 100 ccm, należy wziąć 300—500 ccm wody.

— No, i jak go używasz?

— Tylko wyjątkowo, jak ci mówiłem; to znaczy wtedy, gdy zakrywanie farbą białą byłoby trudniejsze, niż rozjaśnianie osłabiaczem.

— A kiedy jest trudniejsze?

— Gdy to są pola o nieznacznej rozległości, ale pozbawione szczegółów, a przy tym mające wyraźnie określone granice.

— Aha, już wiem: na przykład białe obłoki na niebie...

— Lub niektóre partie śniegu w krajobrazach zimowych...

— Albo białe suknie w portretach kobiecych i dziecięcych.

— O, to już nie! Wszak wiesz, że wielkie plamy w obrazie nie mogą być jednotonowe, gdyż byłyby niemiłe pod względem estetycznym.

— Dlaczego?

— Bo nie byłoby jasne, co przedstawiają. Wszak suknia osoby portretowanej nie może być tylko jednolitą białą płaszczyzną, lecz musi zawierać pewne zróżnicowanie tonów, choćby tylko szkicowe, ale o tyle wyraźne, żeby określało wyraźnie: to jest suknia, ale nie śnieg, czy chmura.

— Ale nie powiedziałeś mi jeszcze, jak używasz Farmera.

— Znowu pędzelkiem. Nakładam nim rzadki roztwór na te miejsca obrazu, które wymagają rozjaśnienia. Jeżeli kontur ich jest ostro odgraniczony, nakładam roztwór na suchy obraz; jeżeli nie, moczę przed tym obraz w 10-procentowym tiosiarczanie sodu.

— Dlaczego nie w czystej wodzie?

— Wolę roztwór tiosiarczanu, gdyż wtedy osłabiacz nie zostawia na obrazie plam żółtawych i może także łatwiej wsiąka we warstewkę żelatynową. Jak mówiłem, nakładam Farmera na obraz mokry wtedy, gdy idzie o rozjaśnienie plam bez wyraźnych konturów; wtedy Farmer przesiąka także nieco poza granice miejsca nałożonego, co nadaje tym konturom charakter zanikający.

— Bardzo „naukowo“ mi to tłumaczysz, ale zdaje mi się, że pomimo to zrozumiałem.

— Jeszcze o innym zastosowaniu Farmera ci powiem.

— Aha, pewnie o „oczyszczaniu“ gotowych już powiększeń.

— Właśnie. Ale nie o „akcentowaniu“ na nich świateł pędzelkiem umaczanym w Farmerze, gdyż to pozostawiałoby właśnie ślady żółtawe na obrazie suchym...

— Widziałem obrazy tak traktowane, nawet na wystawach; plam żółtawych jednak nie spostrzegłem.

— Pewnie podkreślano te światła na obrazie zmoczonym. A czy nie uderzyło cię co innego?

— Tylko to, że tych „świateł“ było nieco za wiele; nieraz cztery lub pięć w różnych miejscach obrazu...

— Nawet tam, gdzie wedle logiki nie powinno być żadno światło.

— To prawda. Otóż właśnie to mi się nie podobało.

— I słusznie, gdyż najwyższe, najjaśniejsze światło powinno być w obrazie tylko jedno, inaczej nie ma już tej jedności; oko błąka się od jednego światełka do drugiego, nie wiedząc, któremu przypisać rolę panującą.

— Może to ta łatwość nasadzania światełek Farmerem skusiła autorów obrazów do nasadzania ich także tam, gdzie były zbyteczne.

— A nawet szkodliwe dla całości i dla efektu artystycznego.

— A zatem: precz z Farmerem!

— Niekoniecznie; przyda się on czasem.

— Ach, prawda: oczyszczanie powiększeń.

— Tak; ale oczyszczanie całego obrazu, przez zanurzenie go we Farmerze bardzo rozcieńczonym, a nie nakładanie pędzelkiem.

— Aha; to mi się wiąże w myślach doskonale ze zalecanym nieraz obfitym naświetlaniem powiększeń i z gruntownym ich wywoływaniem.

— Jak to rozumiesz?

— No, obraz mocno naświetlony i długo wywoływany miewa światła nieco zadymione; a Farmer je rozjaśnia.

— Tak jest. Czy uznajesz tę rację?

— Niezupełnie. Wszak możnaby poprostu krócej



Powiększenie z negatywu bez żadnych poprawek



Powiększenie pośrednie po przyciemnieniu u dołu.

naświetlać powiększenie i otrzymać na niem czyste światła.

— Oczywiście, że i tak można... ale wtedy już mała niedokładność w naświetlaniu lub wywoływaniu, a więc nieznaczne niedoświetlenie i o pół minuty za krótkie wywoływanie, naraża twój obraz na to, że będzie miał wprawdzie światła całkiem czyste, ale bez niezbędnego zróżnicownia szczegółów.

— Aha; przypominam sobie „krzywą gradacyjną“, która ma kształt litery S, a więc światła obrazu znajdują się w „sferze niedoświetlenia“, w której krzywa przebiega niemal poziomo.

— A widzisz; i teoria przyda się czasem.

— To prawda; ale przy długim naświetlaniu powiększeń znowu szczegóły w cieniach są za mało zróżnicowane, gdyż tam krzywa gradacyjna zbliża się już do „sfery solaryzacji“.

— Solaryzacji tam jeszcze nie ma przy nieznacznym przedłużeniu naświetlenia, ale już krzywa przebiega bardziej poziomo.

— A więc jednak szczegóły w cieniach są słabo zróżnicowane.

— Tak; ale oko o wiele łatwiej znosi brak szczegółów w cieniach, podczas gdy od miejsc jasnych wymaga wyrazistości szczegółów; inaczej efekt estetyczny jest chybiony.

— Bardzo to przekonywające, co mówisz, ale wracajmy do retuszu.

— Wszak wywoływanie i Farmer to także retusz w szerszym znaczeniu.

— Powiedz to któremu z retuszerów zawodowych.

— Retuszer nowoczesny powinienby to wiedzieć, a retuszerowie dawniejsi nie potrzebowali tego wiedzieć.

— Dlaczego?

— Bo retuszowali tylko negatywy portretowe, a na krajobrazowych ograniczali się do odplamiania. Ponadto robili zdjęcia w dużych, jak wiesz, formatach, a z nich tylko odbitki stykowe, powiększanie bowiem było wówczas rzadkością.

— No, a wywoływanie?

— Na papierach „dziennych“ go nie było; a te papiery, jak wiesz, miały gradację miękką, wymagały zatem negatywów kontrastowych.

— No, pamiętam te dawne negatywy, tak potwornie twarde, że nawet na papierze najbardziej miękkim nie można było zrobić powiększenia.

— Ale może zostawimy już w spokoju te starożytności.

— Pewnie. Wracamy zatem do powiększenia „pośredniego“. Co robisz na nim?

— Wszystko to, czego nie zrobiłem na negatywie.

— A na nim nie zrobiłeś nic prócz odplamiania; bo i druty telefoniczne usuwasz dopiero na powiększeniu.

— Tak jest. Chciałbym jak najwyraźniej uzmysłowić ci, czemu służy to pośrednie powiększenie.

— Zdaje mi się, że już rozumiem. Na nim robisz wszelkie możliwe poprawki, aby otrzymać taki obraz, jaki zamierzałeś.

— Słusznie mówisz: — „wszelkie możliwe“. Poprawiam na nim nie tylko błędy czy niedociągnięcia negatywu, lecz także błędy samego przedmiotu, błędy natury, a raczej mojej kompozycji. Zmieniam wartości

tonów tak, aby odpowiadały memu wyobrażeniu, jakie sobie urobiłem w chwili komponowania zdjęcia.

— Ależ tym potępiasz siebie w opinii fotografów „czystych“, którzy poza odplamianiem żadnego retuszu nie uznają.

— Masz na fotografiach niemieckich przykład, jak opłakanie taki realizm wygląda.

— Ale mam także na zawodowcach przykład, jak ohydnie retusz portretu wygląda.

— Bo też i jedni i drudzy nie mają wyrobionego smaku estetycznego.

— A zatem retusz amatorski wymagałby przede wszystkim smaku.

— Całkiem naturalnie. Kto nie ma poczucia smaku, i nie wie, co właściwie chce zrobić, niech się lepiej do retuszu nie bierze.

— Ale smak można wykształcić?

— Oczywiście. Bardzo przydatne jest tu oglądanie dzieł mistrzów pędzla i wybitnych fotografików.

— Ale chyba nie tych nowoczesnych?

— Nawet nowoczesnych, jeżeli tworzą prawdziwe dzieła sztuki, a nie próbują tylko dziwacznością pokryć brak talentu.

— I brak smaku.

— Nie spotkałem jeszcze talentu rzeczywistego bez poczucia smaku.

— No, aleśmy od retuszu przeskoczyli daleko, aż do smaku...

— Bo też jedno z drugim musi iść w parze. Nic łatwiejszego, jak retuszem stworzyć rzeczy niesmaczne.

— Choćby portret panny Amy.

— Tu wchodzą w grę dwie rzeczy różne, często wprost sprzeczne ze sobą.

— Aha, życzenia autora zdjęcia i życzenia osoby portretowanej.

— Właśnie. Panna Ama chciała mieć portret w słońcu, bo ktoś jej powiedział, że to jest modne; a ty...

— A ja ustąpiłem i teraz chcę retuszem to ustępstwo naprawić.

— Skutek zaś będzie taki, że panna Ama będzie uznawała każde zdjęcie nieretuszowane za bezwartościowe, a wiesz dlaczego? Oto, bo ty źle zrobiłeś, żeś jej pokazał odbitki ze zdjęcia jeszcze nie retuszowanego.

— Hm, kiedy chciała je mieć zaraz.

— A ty chciałeś odrazu spełnić jej życzenie.

— Łatwo ci to mówić.

— A tobie trudno wykonać, bo panna Ama ci się podoba.

— Chyba nie zaprzeczysz, że ładna.

— Nie przeczę; ale przez takie spełnianie na wyskoki jej życzeń zepsujesz ją. Co dopiero będzie po ślubie.

— No, jeszcze się nie oświadczyłem.

— Ale to cię czeka w dniach najbliższych. Gdy cię przyjmie, obiecaj jej, że po ślubie nauczysz ją retuszu.

— Kpisz, czy mówisz poważnie?

— Poważnie. Ucząc ją retuszu, rozwiniesz zarazem jej smak estetyczny.

— No, będziemy go oboje rozwijali.

— Wyobrażam sobie.

— I znowu kpisz.

— Ani mi to w głowie. Tymczasem jednak wróćmy z nieba na ziemię.

— Rzeczywiście; szkoda czasu. Jeżeli będziesz opracowywał które z twych powiększeń pośrednich, chciałbym się przypatrzeć.

— Dobrze, ale to aż jutro po południu.



Powiększone bez żadnych poprawek.



Powiększenie przyciemnione u dołu zbyt mocno.

Na drugi dzień po obowiązkach zawodowych zabrali się do dalszej pracy. Na stole znalazł się pędzelek, szklanka wody, farba czarna i biała, ołówek twardszy i miększy, grafit w proszku i guma do wycierania. Z kilku gotowych już powiększeń pośrednich wybrano na początek jedno pejzażowe.

— A skąd tu taka biała plama u góry?

— Popatrz na negatyw. Były tam liście drzewa, zwieszające się niepotrzebnie z górnej krawędzi obrazu.

— Jakto „niepotrzebnie“? Przecież to byłoby nieszkodliwe, a nawet dla całości obrazu pożądane.

— Byłoby, gdyby kontury tych liści były ostre; ale drzewo stało zbyt blisko i sylwety liści na niebie wyszły nieostro, jak czarne plamki bez łączących je gałązek.

— Aha; zakryłeś zatem liście na negatywie całkiem farbą kryjącą.

— Właśnie, a że były za małe aby każdy z osobna nakrywać, ułatwiłem sobie pracę, zakrywając farbą cały górny brzeg obrazu.

— A teraz masz tam białą plamę na szarym niebie. Zapewne „przerobisz“ ją na obłok.

— To byłoby dość łatwe, ale estetycznie niedobre. Brzegi obrazu powinny być ciemne, nie białe.

— A zatem?

— Zatem będę próbował powlec plamę farbą czarną o tyle rozcieńczoną, aby dała ton szary, zbliżony do tonu nieba.

— Aha, widzę: bierzesz nawet dużo wody w pędzel. Ale dlaczego nie dociągasz aż do konturów plamy, tylko zostawiasz jej białe obwódki wokoło?

— Gdybym dojeżdżał pędzlem aż do szarego nieba, w miejscu zetknięcia powstałaby linia ciemniejsza, którą trudno byłoby mi zaretuszować.

— No, a biała linia?

— Tę zaretuszuję łatwo ołówkiem, gdy farba wyschnie.

— Aha! dobry pomysł.

— Tymczasem biorę się do bocznych brzegów obrazu. O, tu z lewej strony są białe kwiaty, które niepotrzebnie zwracają na siebie uwagę.

— Przyciemnisz je zapewne ołówkiem?

— Można i ołówkiem, ale pędzlem pójdzie to szybciej. O, widzisz: już kwiaty zniknęły.

— Rzeczywiście. I teraz obraz lepiej wygląda.

— Jest spokojniejszy. Teraz brzeg prawy; on cały jest nieco za jasny.

— A więc znowu farba?

— Nie; tu wolę grafit; mogę go rozcierać, jak mi się podoba.

— Zabawne! Palec retuszuje... i to ciekawe, że tego retuszu wyśledzić nie można; poprostu cały brzeg obrazu pociemniał równo i lekko.

— A widzisz. Teraz ta jasna droga prowadząca od dolnej krawędzi w głąb obrazu. Ona jest potrzebna i wartościowa, jako linia wprowadzająca, ale u dołu jest za szeroka i całkiem pusta, bez szczegółów.

— Przyciemnisz ją także?

— Możnaby; ale spróbuję rzucić na nią cień jakiegoś niewidzialnego drzewa.

— Grafitem?

— Eh, nie; wtedy kontury cienia byłyby rozwiane. Zrobię to znowu pędzlem.

— I czarną farbą...

— Ale mocno rozcieńczoną. O... tak... ten cień idzie od prawej ku lewej, kładzie się we wszystkie nie-

równości drogi, tak... jeszcze od dołu może być trochę mocniejszy... już gotowe.

— Świetnie! możnaby przysiąc, że to cień rzeczywisty.

— Wyobraź sobie teraz, coby na taką „zbrodnię" powiedział zwolennik fotografii „czystej".

— Mniejsza o niego. Czy jeszcze co będziesz robił na tym krajobrazie?

— A ty, jak sądzisz? Mów śmiało.

— Czekaj, niech mu się przypatrzę... hm, wydaje mi się, że ten las u końca drogi jest za bliski. Czy mógłbyś mu co poradzić?



Powiększenie z negatywu wtórnego, na którym zreprodukowano poprawiony pozytyw pośredni.

— Bardzo łatwo. Uwaga twoja jest zresztą zupełnie słuszna. Las wygląda za bliski, bo jest za ciemny; a zatem?

— Będziesz go rozjaśniał białą farbą.

— Zgadłeś. Wystarczy całkiem lekkie „pobielenie" go farbą; o, widzisz?

— Ciekawe! Las odrazu odsunął się o jakiś kilometr w dal... Ależ tu można tworzyć cudowne rzeczy!

— Nie tyle tworzyć, ile przetwarzać... byleby tylko ze smakiem, bo inaczej wynikną okropne kicze.

— Dlatego to retusz w ręku pstrykacza, to brzytwa w ręku szaleńca.

— Porównanie soczyste, ale trafne. No, co jeszcze mam zrobić na tym obrazie?

— Hm, już żadnych niedociągnięć nie widzę... aha! jeszcze ten gąszcz lasu na lewo wydaje mi się za ciemny.

— Masz słuszność.

— Ale jak mu poradzisz? Chyba nie będziesz każdego drzewa pobielał?

— To zbyteczne; wystarczy lekkie rozjaśnienie całej tej ciemnej plamy... o, tak; chyba już dosyć.

— Tak; teraz obraz jest skończony pod względem artystycznym. Teraz to powiększenie zreprodukujesz na nowy negatyw i z niego będziesz robił tyle powiększeń „ostatecznych", ile tylko zechcesz.

— Tak jest; wszak to powiększenie pośrednie służy tylko na to, aby z niego otrzymać nowy negatyw, tym razem już wzorowy pod względem kompozycyjnym.

— No pokaż teraz jakieś inne powiększenie pośrednie.

— Oto masz tu na przykład to studium portretowe. Wskaż mi błędy na nim.

— No, przede wszystkim nierównomierne oświetlenie obu połówek twarzy; lewa jest za jasna w porównaniu z prawą.

— A zobacz negatyw tego powiększenia.

— Oho! czynna była na nim nowokokcyna.

— Właśnie; a nawet ona niewiele pomogła, bo zdjęcie było haniebnie niedoświetlone.

— Więc i tobie zdarzają się niedoświetlenia?

— Jeżeli chcę zrobić portret ruchliwego modela, a światła jest mało, to co mogę począć? Muszę próbować krótkiego naświetlenia, bo inaczej model się ruszy.

— Ha, no, pewnie. Ale negatyw ratowałeś krótkim i miękkim wywoływaniem?

— Nie; wszak wywoływałem naraz całą taśmę, na której były i inne zdjęcia.

— O, to gorzej. Ale innej rady nie ma.



Powiększenie bez żadnych poprawek.

— Zatem powlokłem połowę twarzy lekką nowokokcyną, a teraz podkreślę na niej te ślady szczegółów, które dzięki nowokokcynie jako tako wystąpiły na powiększeniu, ale są jeszcze za słabe.

— A więc znowu biała farba?

— Oczywiście... O, widzisz, już są wyraźniejsze... jeszcze tylko rozjaśnię cień pod okiem... no, co teraz powiesz?

— Całkiem wystarczy.

— Tobie „wystarczy“; a na negatywie nie było nic prawie. Popatrz na tę odbitkę.

— To z negatywu przed kokcyną?

— Właśnie. Czy widzisz co na prawej połowie twarzy?

— Nic; jest cała czarna.

— A zatem retuszem można poprawić niejedno. Teraz jeszcze wygładzę nieco cienie około ust... o tak, jeszcze pod okiem i już skończone.

— Jednak ta biała farba cuda działa.

— Szkoda tylko, że ją widać na obrazie retuszowanym.



Przyciemnione trafnie u dołu obrazu, ale niepotrzebnie w części środkowej.

— Ale po zrobieniu nowego negatywu już powiększenia z niego nie zdradzają ani śladów tego retuszu.

— Pod warunkiem oczywiście, że retusz jest dobrze zrobiony.

— To się samo przez się rozumie. Zresztą o wprawę nie trudno. Gdy popsujesz kilka powiększeń niezgrabnym retuszem, nauczysz się stosować go dyskretnie.

— Sądzisz, że przy pewnej wprawie można go uczynić niewidzialnym?

— Oczywiście...

— A zatem: niech żyje retusz!

— I niech fotografia „czysta“ zachowa swe złudzenia, że retusz jest niedopuszczalny w celach artystycznych.

— Ale ja ci jeszcze nie dam spokoju.

— No, co mam ci teraz wyjaśnić?

— Nie wyjaśnić, lecz zademonstrować. Mówiłeś o traktowaniu Farmerem większych partii obrazu; chciałbym to zobaczyć.

— Owszem, możemy teraz tym się zająć. Wybierz jedno z tych powiększeń pośrednich i powiedz, co na nim możnaby poprawić osłabiaczem.

— Dobrze; wybieram ten krajobraz, na którym są takie piękne chmury i wiatrak. Jakim filtrem robiłeś to zdjęcie, że obłoki tak wspaniale wypadły?

— To było zdjęcie bez filtra, bo w ogóle do emulsji panchromatycznej używam filtra tylko we wyjątkowych wypadkach.

— Ale wydaje mi się, że do tego zdjęcia właśnie filtr by się przydał.

— Jaki i dlaczego?

— Powiem ci naprzód, dlaczego. Oto według mego, bardzo zresztą niepewnego zdania, sitowie na pierwszym planie wyszło za ciemno; wszak wygląda prawie czarno.

— Masz zupełną słuszność. Takie ciemne, prawie czarne, bywa sitowie dopiero późną jesienią, ale nie w środku lata.

— A widzisz, że ja czasem coś wiem. Ale co do filtra, to trudniej mi zdanie wyrazić. Jaki kolor miało to sitowie?

— No, oczywiście szaro zielony.

— Aha, a emulsja panchromatyczna ma właśnie „lukę“ w zieleni.

— Teraz już nie ma, bo fabryki już umieją uczulać emulsję na wszystkie barwy jednakowo. Wtedy jednak, kiedy to zdjęcie robiłem, panchromozja była jeszcze czymś dosyć nowym.

— A więc pierwsze takie emulsje miały za małą czułość na zieleń?

— Tak jest: były uwrażliwione na czerwień kosztem zieleni.

— Z czego wniosek, że filtr byłby się wtedy przydał.

— Bez wątpienia; ale jaki?

— No, ja sądzę, że żółty.

— Przypuśćmy. Wtedy jednak kolor żółty wyszedłby na pozytywie całkiem biało, a błękit nieba byłby bardzo ciemny.

— A zatem filtr zielony, ale zupełnie słaby.

— Taki byłby lepszy; ale wtedy zielonych filtrów jeszcze nie wyrabiano.

— A żółtego nie chciałeś stosować, aby niebo nie wypadło zbyt ponuro. Czy tak?

— Tak; zupełnie trafnie wnioskujesz.

— Wobec tego nabieram odwagi do dalszych wniosków.

— No, powiedz, jakich?

— Oto już wiem, co będziesz robić na tym powiększeniu.

— Niebo zostawię oczywiście w spokoju, bo tam nic dodać, ani nic ująć nie potrzeba; ale sitowie wymaga poprawy. Wszak tak?



Powiększenie bez żadnych poprawek.



Przyciemnione u dołu, a nieco rozjaśnione u góry.

— No, pewnie. I do tego chcesz użyć osłabiacza? Czemu nie białej farby?

— Bo rozjaśnienie osłabiaczem będzie łatwiejsze i szybsze. Pomyśl, ileby na to potrzeba było ruchów pędzla, aby farbę nałożyć na taką wielką płaszczyznę.

— No i nałożyć ją wszędzie równomiernie. Ale i z osłabiaczem trudność jest ta sama.

— Byłaby, gdybym go nakładał pędzlem.

— A ty jak zrobisz?

— Po prostu zanurzę całą dolną część obrazu do miski z osłabiaczem.

— Prawda! To całkiem proste.

— No, nie jest znowu tak bardzo proste, jak sądzisz. Wszak nigdzie nie powinna wystąpić linia graniczna tego osłabienia.

— Rzeczywiście. Jak jej unikniesz?

— Zaraz zobaczysz. Włóż to powiększenie do miski z wodą, a ja przyrządzę osłabiacz.

— A może lepiej do miski z utrwalaczem?

— Rzeczywiście lepiej. Jednak nie z utrwalaczem kwaśnym, lecz z czystym roztworem tiosiarczanu.

— Dlaczego?

— Bo pirosiarczyn, zakwaszający utrwalacz, rozłożyłby mi zaraz osłabiacz i uczynił go niezdatnym do użytku.

— Aha! to dlatego na obrazki źle wypłókane z utrwalacza nie działa osłabiacz.

— Tak i zauważyłeś zapewne, że nabiera wtedy zabarwienia żółto czerwonawego.

— A to jest oznaką jego rozkładu; tak?

— Słusznie. No, Farmer już gotowy.

— A powiększenie namokło we wodzie.

— We wodzie? a nie w tiosiarczanie?

— Zapomniałem o nim całkiem.

— Nic nie szkodzi; woda wystarczy. Tiosiarczan jest lepszy tylko wtedy, gdy pracujemy pędzlem na obrazie i chcemy uniknąć żółtawego zabarwienia świateł traktowanych Farmerem.

— Prawda, już mi o tem mówiłeś.

— No, daj to powiększenie.

— Oto jest. —

— Patrz teraz. Trzymam górną część obrazu w rękach, a dolną zanurzam zwolna do roztworu Farmera. Zanurzam tylko o tyle, żeby płyn nakrył całe sitowie, ale nie sięgał wyżej.

— ...bo wyżarłby szczegóły obłoków, odbitych w stawku na obrazie; wszak tak?

— Bez wątpienia. Widzisz: teraz poruszam lekko rękami, aby obraz zanurzał się raz trochę mniej, drugi raz trochę więcej. W ten sposób uniknę ostrej linii granicznej między częścią osłabianą a nieosłabianą.

— Aha! na tem sztuka polega! Ale zdaje mi się, że już dosyć.

— Tak, rzeczywiście dosyć. Teraz prędko do wody.

— Dlaczego prędko?

— Bo papier nasiąkł osłabiaczem, który przez pewien czas będzie jeszcze działał dalej.

— Słusznie. Jak to o wszystkim musi się pamiętać.

— Od tego Pan Bóg dał człowiekowi rozum. Ale mimo rozumu obawiam się, żeśmy się trochę spóźnili z przeniesieniem obrazu do wody.

— Dlaczego? Przecież sitowie nie jest za jasne?

— Nie jest; ale zato odbicie obłoków w stawku jest tak jasne, że szczegółów prawie wcale nie widać.

— Rzeczywiście! Cóż teraz zrobisz?

— Teraz nic. Będę o tym myślał dopiero wtedy. gdy powiększenie będzie wypłókane i wysuszone.

— Ale, ale... czy można zrobić jedną uwagę?

— Nawet dwie i dziesięć.



Powiększenie bez żadnych poprawek.

— A więc... zdaje mi się, że za wysoko trzymałeś obraz podczas osłabiania.

— I dopiero teraz mi to mówisz?

— Jakoś podczas rozmowy nie zwróciłem uwagi na to, że nie tylko sitowie wymaga osłabienia...

— Lecz i ta łąka, na której wiatrak stoi. Nieprawdaż?

— Właśnie. Czy o tym nie pamiętałeś? Wszak ona wyglądałaby o wiele dalsza, gdyby była jaśniejsza.

— Słusznie mówisz. Teraz jest tak ciemna w tonie, że zdaje się wisieć w powietrzu tuż nad sitowiem, pod-

czas gdy w rzeczywistości była od niego oddalona o całą szerokość stawu.

— No, i ty o tym nie pomyślałeś?

— Pomyślałem, ale nie zrobiłem, a wiesz dlaczego?

— Nie; nie mogę zgadnąć.

— A coby się stało z tymi obłokami odbitymi we wodzie, gdyby Farmer sięgał aż ponad nie do łąki?

— Ah, prawda! osłabiłyby się całkiem.

— No, widzisz. A rozumiesz także, że nie było można „przeskoczyć“ odbić obłoków i działać Farmerem dopiero powyżej nich na łąkę.

— Oczywiście. To są jednak nieraz trudne zadania, jak widzę.

— O, bywają znacznie trudniejsze. Tu miałem przynajmniej to ułatwienie, że obie linie graniczne łąki, górna i dolna, są niemal proste.

— ...i dlatego „rozjaśnianie“ tej łąki będzie łatwe.



Rozjaśniono dolną część osłabiaczem Farmera; należało rozjaśnić także teren dalszy t. j. łąkę na której stoi wiatrak

— Chyba nie myślisz już o Farmerze?
— Dlaczegóżby nie? Przecież to nie byłoby trudniejsze, niż nakładanie białej farby.
— Może masz słuszność, że osłabianie nie będzie trudniejsze.
— A zatem do dzieła.
— Nie; teraz jeszcze nie pora. Naprzód obraz musi wyschnąć.
— Poco?
— Żeby można było próbować Farmera na suchym papierze.
— Dlaczego koniecznie na suchym?
— Bo na mokrym osłabiacz przesiąkałby w dół i w górę, a przez to zniszczył tę słabą resztkę szczegółów w odbiciach obłoków, która jeszcze pozostała.
— A zatem na dziś kończymy pracę.
— Zapewne. Ale z tego, cośmy robili, widzisz, że także powiększenie „pośrednie" nie zawsze musi się udać.
— Nic mi to już nie będzie szkodziło, skoro powiększenia „ostateczne" udadzą się zawsze, bo negatyw wtórny będzie już wzorowy.

Z CYKLU PORADNIKÓW FOTOGRAFICZNYCH DOTYCHCZAS WYDANO:

Wiem jak fotografować latem — *Dr T. Cyprian.*
Fotografowanie nad wodą — *Dr T. Cyprian.*
Fotografowanie w podróży — *Dr T. Cyprian.*
Powiększanie — *J. Świtkowski.*
Recepty fotograficzne — *E. J. Kwaśniewski.*
Błędy fotograficzne — *Dr T. Cyprian.*
Laboratorium fotoamatora — *Dr T. Cyprian.*
Fotografowanie w górach — *Dr A. M. Wieczorek.*
Fotografowanie na nartach — *Dr A. M. Wieczorek.*
Fotografowanie na śniegu — *Dr T. Cyprian.*
Fotografowanie przy sztucznym świetle — *Dr T. Cyprian.*
Polska fotografia ojczysta — *J. Bułhak.*
Fotografowanie na boisku sportowym — *Dr T. Cyprian.*
Fotografowanie portów wodnych — *Dr T. Cyprian.*
Z tajemnic fotografii małoobrazkowej — *Dr T. Cyprian.*
Od małego zdjęcia do dużego obrazu — *Dr T. Cyprian.*

Cena broszury 1,50 zł.

Wydawnictwa Księgarni Wł. Wilak w Poznaniu









C e n a b r o s z u r y 1,50 zł

9 KSIĄŻEK

DLA

FOTOAMATORÓW

POZNAŃ





9 KSIĄŻEK

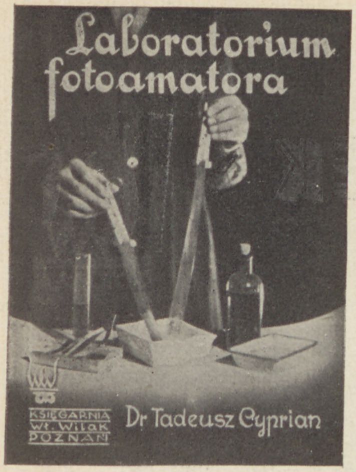
DLA

FOTOAMATORÓW

POZNAŃ





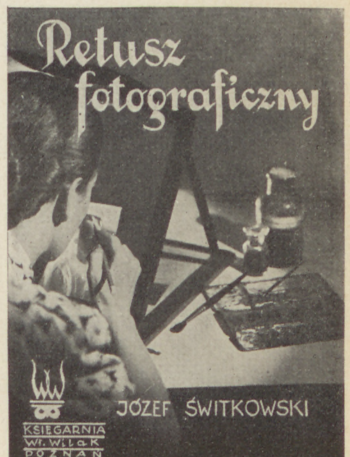
















Cena broszury 1,50 zł

Cena broszury 1,50 zł

Nowość!

Wymienione broszury, to nie są podręczniki fotograficzne. lecz **poradniki fotograficzne.** Powinny się one znaleźć w ręku każdego fotoamatora.
Walczcie ze złymi zdjęciami! Pomogą Wam w tym **poradniki fotograficzne.** Setki zdjęć nieudanych, to skutek nikłej znajomości odpowiedniej literatury fotograficznej.
Każda broszura zawiera ca 30 przykładowych zdjęć czołowego fotografika i kosztuje tylko tyle, ile 2 nieudane zdjęcia formatu 6,5×9 (z wywołaniem i odbitką), to jest 1,50 zł.

Dotychczas wydano:

Błędy fotograficzne — Dr T. Cyprian
Laboratorium fotoamatora — Dr T. Cyprian
Retusz fotograficzny — Józef Świtkowski
Powiększanie — Józef Świtkowski
Recepty fotograficzne — E. J. Kwaśniewski
Wiem jak fotografować latem — Dr T. Cyprian
Fotografowanie nad wodą — Dr T. Cyprian
Fotografowanie w podróży — Dr T. Cyprian
Fotografowanie w górach — Dr A. M. Wieczorek

Cena broszury 1,50 zł.

W druku:

Fotografowanie na śniegu — Dr T. Cyprian
Fotografowanie przy sztucznym świetle — Dr. T. Cyprian

W przygotowaniu:

Fotografia małoobrazkowa
Fotografia sportowa
Fotografowanie zwierząt
Nowoczesne wywoływanie
Fotografia ojczysta
Sztuczki fotograficzne

Wydawnictwa Księgarni Wł. Wilak

w Poznaniu — Podgórna 10

Do nabycia we wszystkich większych księgarniach i składach aparatów fotograficznych.

Druk. Dzien. Pozn.









Cena broszury 1,50 ZŁ